

CERVANTES CREADOR Y CERVANTES RECREADO

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin
y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.)



AU MIROIR DES HOMMES ET DES CHIENS :
L'ENCADREMENT RETROSPECTIF DES *NOUVELLES*
EXEMPLAIRES

Michel Moner
Université de Toulouse-Le Mirail

AVERTISSEMENT

Dans un travail récent, intitulé « La palabra y sus avatares en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes : malabarismos textuales e intencionalidad discursiva »¹, j'ai proposé de réévaluer la part de l'oralité dans le singulier dispositif d'encadrement, qui caractérise les *Nouvelles exemplaires*. J'ai également souligné, dans cette perspective, l'importance du paradigme de la *quête* (support privilégié du « conte merveilleux »), en tant que clé structurelle d'un programme narratif, dont le caractère récurrent me semble constituer l'une des lignes de force du recueil cervantin. Les pages qui suivent s'inscrivent dans le prolongement de cette analyse.

★

La présence des chiens doués de parole à l'intérieur du « cadre rétrospectif » de la collection cervantine constitue un élément décisif, pour ce qui est de la configuration de l'espace textuel des

¹ À paraître dans *De este arte. Estudios en honor de Aldo Ruffinatto* (Alessandria, Dell'Orso).

Nouvelles exemplaires. Non seulement, cette présence vient compliquer le dédoublement des niveaux diégétiques et le jeu d'emboîtements initié dans le *Casamiento engañoso*, mais elle le transforme, à travers le *Coloquio de los perros*, en un vertigineux jeu de miroirs, où viennent se dédoubler, tour à tour, les reflets inversés de l'homme et de l'animal².

UN JEU DE MIROIRS : LA SÉQUENCE DES « QUATRE GROGNONS »

Une séquence du *Coloquio de los perros*, qui pourrait passer pour adventice au regard de la trame, occupe paradoxalement une place privilégiée dans le dispositif qui caractérise l'imbrication des deux dernières nouvelles du recueil. Il s'agit d'un dialogue –tétralogue– qui se présente sous la forme d'un bloc de quatre brèves narrations juxtaposées, où interviennent quatre « grognons », sans autre propos apparent que de se raconter leurs déboires, à tour de rôle, en surenchérissant sur leurs malheurs respectifs³. L'ensemble, qui nous est restitué par Berganza, à la fin de son histoire, a été commenté d'abondance par la critique qui en a minutieusement éclairé les contours et explicité les données socio-historiques, sans toutefois, me semble-t-il, prendre l'exacte mesure de son importance structurelle. En effet, si l'on examine cette séquence du point de vue de l'espace énonciatif dans lequel elle s'insère, on ne peut qu'être frappé par le fait que sa configuration se présente comme une parfaite réplique de la situation de récit initiale : à savoir, celle-là même qui est à l'origine de la nouvelle du *Coloquio de los perros*. Du reste, les indices ne manquent pas pour donner à penser que la séquence des « quatre grognons » a pu être conçue comme une authentique mise en abyme du dialogue des chiens.

On observe, tout d'abord, une similarité globale des deux situations : dans le premier cas, à la fin du *Casamiento engañoso*, le narrateur protagoniste, Campuzano, raconte à son ami, Peralta, qu'il a entendu une conversation entre deux chiens, et qu'il l'a retranscrite mot pour mot, au style direct. Dans le second cas, à la fin du *Colo-*

² Voir à ce sujet les commentaires suggestifs de Pelorson, 2001, p. 973.

³ Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, 2001, pp. 617-621 (j'utilise cette édition). On trouvera l'essentiel des informations bibliographiques, pp. 999-1000. À noter que la surenchère dans la déploration de l'infortune est une structure bien connue, très présente dans la littérature folklorique, notamment dans les historiettes et les contes drôlatiques.

quío de los perros, le narrateur protagoniste, Berganza, raconte à son ami, Cipión, qu'il a entendu une conversation entre quatre individus, et il la lui rapporte mot pour mot, en recourant au style direct. On pourrait croire qu'il s'agit là de similitudes suffisamment discrètes et anodines pour ne pas appeler nécessairement un commentaire. Sauf que les deux récits sont entourés des mêmes circonstances, dont le détail nous est rapporté avec une étonnante précision. D'un côté, Campuzano précise à l'intention de Peralta, qu'il se trouvait étendu sur son lit, et qu'il faisait nuit, au moment où il a entendu parler les chiens ; tandis que de son côté, Berganza précise, à l'intention de Cipión, qu'il se trouvait étendu sous un lit, à l'heure de la sieste, au moment où il a entendu parler les hommes.

Si bien que le parallélisme est extrêmement poussé, et jusque dans les moindres détails, dont le moins qu'on puisse dire c'est qu'ils sont loin d'être insignifiants. Dans les deux cas, en effet, les précisions spatiales (étendu sur un lit/étendu sous un lit) et temporelles (pendant la nuit/ à l'heure de la sieste) ne peuvent que contribuer à renforcer l'ambiguïté qui s'installe, dans les deux situations de récit, entre l'état de veille et le sommeil. Autant dire qu'il y a toutes chances pour que cette mise en scène, si soigneusement réglée, dans ses effets de symétrie, ne doive rien au hasard. De là à en déduire que la séquence des « quatre grognons » occupe une place importante dans l'ingénieux dispositif qui caractérise le « cadre rétrospectif » des *Nouvelles exemplaires*, il n'y a qu'un pas. D'autant plus facile à franchir que l'artifice ne se réduit pas à de simples effets de virtuosité narrative, ou de recherche purement formelle.

Le dédoublement de l'espace énonciatif, que représente la séquence des « quatre grognons » au regard de la situation de récit initiale est tout sauf une banale réplique, fût-elle en forme de mise en abyme. Il semble bien plutôt qu'il s'agisse d'un véritable pivot dans la mise en perspective de ce jeu de miroirs (à base de dédoublements, échos, reflets et symétries) qui clôt le recueil et sert de portique, tout à la fois, à la collection cervantine. Car la séquence est tout entière construite comme un *reflet inversé*, marqué par un basculement, dont l'importance n'a pas échappé aux commentateurs : la permutation des rôles entre Narrateur et Narrataire. Ce qui revient à dire, en l'occurrence : entre l'Homme et le Chien. En d'autres termes, l'effet induit de ce pivotement, n'est rien moins qu'une inversion de l'ordre hiérarchique entre l'Homme et l'Animal.

On se souvient que dans le *Casamiento engañoso*, c'est un homme (Campuzano), autrement dit, un être doué de raison, qui surprend la conversation des deux chiens, par définition dépourvus de raison. Tandis que dans le *Coloquio de los perros*, la situation est inversée : c'est un chien (Berganza), c'est à dire, un être dépourvu de raison, qui surprend le dialogue de quatre hommes, réputés doués de raison⁴. Sauf que, précisément, de par leur évidente débilité mentale, ces humains s'avèrent être moins sensés que le chien qui écoute leur conversation. Bref, c'est *le monde à l'envers*, déjà insinué, à plusieurs reprises, au fil du dialogue et clairement pointé dans la prophétie de la Camacha⁵. Si bien que le lecteur –déjà alerté par de nombreux indices– se trouve invité à lire la fin du récit de Berganza, à travers la figure du monde renversé, qui se trouve ainsi revêtir, de par sa position même, en fin de parcours, une valeur hautement symbolique. Ce qui confirme, si besoin était, que la séquence des « quatre grognons » est loin d'être adventice. Et du reste –comme on le verra par la suite–, elle va se révéler comme une véritable pièce maîtresse de l'architecture du recueil, dont elle scelle l'épilogue. Mais n'anticipons pas. Avant de revenir sur cette clôture singulière et d'en expliciter les enjeux, il reste à opérer un bref « retour en arrière », puisqu'aussi bien, c'est à cela qu'est censé nous inviter –comme il a été dit–, le « cadre rétrospectif » du recueil.

L'EMPREINTE DU « CONTE MERVEILLEUX »

Il n'est pas besoin de rappeler ici les liens qui existent entre le conte oral et l'art du nouvelliste. Cervantès lui-même les a évoqués, en différentes occasions, tout comme certains de ses illustres contemporains (Tirso, Lope), et notamment, dans un passage célèbre du *Coloquio de los perros*⁶. À vrai dire, la question divise les théoriciens de la nouvelle et a fait débat –jusqu'à aujourd'hui– parmi les cervantistes⁷. Cependant, il semble bien que ce qui a perduré, dans la mémoire critique des commentateurs de Cervantès, concerne le plus

⁴ Cf. Molho, 1970, p. 55. Cette inversion des rôles est anticipée à la fin du *Casamiento engañoso*, où Campuzano lui-même se déclare incapable de se hisser au niveau du dialogue des deux chiens (*Novelas ejemplares*, p. 536).

⁵ Voir Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1997, pp. LVI-LXII ; cf. Riley, 1990, pp. 33-35.

⁶ Cf. Ortega y Gasset, 1984, pp. 186-188 et Pabst, 1972, pp. 223-230.

⁷ Sur les rapports entre le conte et les *Nouvelles exemplaires*, voir Darnis, 2006.

souvent cet ensemble indifférencié et passablement hétérogène que l'on a coutume de ranger sous l'étiquette englobante de « conte folklorique ». *A contrario*, il semblerait que le conte dit « merveilleux »⁸ ne soit plus guère pris en compte par les cervantistes, autrement que de façon ponctuelle ou incidente⁹. Or, il semble bien que la question mérite d'être reprise.

À la différence du « conte folklorique », inextricable labyrinthe et source inépuisable aux innombrables ramifications, le « conte merveilleux », lui, se laisse réduire aisément à une simple grille de lecture –marquée par une série de fonctions cardinales– que l'on peut tenir aujourd'hui pour relativement consensuelle¹⁰. On s'accorde à reconnaître, en effet, que les aventures du héros du « conte merveilleux » peuvent se lire comme un parcours initiatique, en forme de quête, dont la finalité consiste *grosso modo*, à restaurer un équilibre rompu ou un ordre perturbé. Autant dire que les motivations du protagoniste, ou le but qui lui est assigné sont généralement assez semblables, à quelques variantes près. L'objet de la quête est la plupart du temps une femme (la princesse, enlevée, perdue ou désirée), ou un objet précieux (dérobé, perdu, ou désiré), etc. Encore que, pour ce qui concerne le héros, on peut considérer qu'il est lui-même, d'une certaine façon, l'objet de sa propre quête, et que la finalité ultime de sa recherche n'est autre, en définitive, que son propre accomplissement et la reconnaissance de sa véritable identité : celle qu'il s'est forgée, ou qui s'est révélée à lui, au cours de ses aventures. Autrement dit : celle qui lui permet d'accéder à un nouveau statut, en occupant la place qui lui revient dans le groupe auquel il appartient, ou auquel il revendique son appartenance.

Certes, il y a loin de cette trajectoire paradigmatique du héros du « conte merveilleux » aux itinéraires si singuliers qu'empruntent les protagonistes des *Nouvelles exemplaires*. Pourtant, les similitudes n'ont pas échappé à Walter Pabst qui retient le concept de quête (*búsqueda*), comme une formule applicable au « destin de tous ces êtres humains » (*sic*) dont sont peuplées –selon lui– les nouvelles de Cervantès. Sauf que, à ses yeux, cette quête n'est qu'une sottise (*desatino*),

⁸ Je me réfère ici à une catégorie générique précise, classée sous la rubrique *Tales of Magic* (T. 300 à 749) dans le catalogue d'Arne et Thompson, 1961.

⁹ Les travaux novateurs de Darnis constituent, de ce point de vue, une exception.

¹⁰ Voir Propp, 1970 et 1983.

inscrite dans une forme d'errance aveugle et chaotique : un état d'âme commun, propre à l'Espagne de ce temps-là¹¹. Ce qui vaut à coup sûr pour certains protagonistes, mais ne saurait servir de modèle de comportement susceptible d'être étendu à l'ensemble des personnages.

Cela étant, on comprend que les commentateurs aient échoué dans leur tentative d'appréhender les motivations des protagonistes à travers une « clé interprétative » qui pourrait servir de sésame à l'ensemble des récits, comme c'est le cas pour le « conte merveilleux ». Aussi n'est-il pas question de se risquer ici à une simplification par trop réductrice, en proposant de revenir sur le concept de « quête ». Il n'en demeure pas moins que ce concept, en tant que programme narratif, pourrait s'avérer utile dans la conduite d'un questionnement qui se voudrait global, ou un tant soit peu systématique –à l'échelle du recueil–, des motivations des protagonistes. Après tout : ne cherchent-ils pas tous quelque chose ou quelqu'un ? Poser la question c'est quasiment y répondre.

Ce qui est certain, c'est que le paradigme de la « quête » –qu'il soit emprunté au « conte merveilleux » ou à toute autre catégorie générique– présente l'avantage de permettre d'envisager le questionnement des *Exemplaires*, autrement qu'à travers le sempiternel clivage entre nouvelles « réalistes » et nouvelles « idéalistes », et autres *distinguos*, entre *novel* et *romance*, qui ont longtemps guidé l'approche des cervantistes, mais qui semblent aujourd'hui montrer leurs limites¹². Il se trouve, en effet, que le concept de « quête » est parfaitement transversal, par rapport à la nomenclature traditionnelle. Si bien qu'en définitive, il semblerait qu'il n'y ait pas d'objection à le retenir comme un possible trait commun susceptible de s'appliquer à l'ensemble des *Nouvelles exemplaires*. Encore convient-il de s'assurer, au préalable, que les programmes narratifs déroulés dans les différents récits du recueil sont bien redevables –au moins dans leurs grandes lignes– de la problématique de la quête.

Un rapide inventaire permet de dégager un groupe de récits qui entrent sans encombre dans cette catégorie. Il s'agit évidemment des nouvelles étiquetées comme « idéalistes », dont la trame s'ajuste par-

¹¹ Pabst, 1972, pp. 229-230.

¹² La bibliographie sur ce sujet est considérable. On en trouvera une synthèse dans l'étude de García López, 2001, pp. LXXI-LXXIV.

faitement au paradigme de la quête, tel qu'il est mis en œuvre dans le « conte merveilleux ». Dans ces récits, la trajectoire du protagoniste, jalonnée d'une série d'épreuves qualifiantes, –à l'instar de celle du héros quêteur– n'a qu'un seul but : l'union avec l'être aimé. La courbe de son itinéraire, au-delà de quelques accidents de parcours, emprunte un tracé ascendant, pour culminer invariablement lors du *happy end* que consacre le mariage des protagonistes. On compte sept nouvelles dans cette catégorie, où personnages masculins et féminins se disputent le rôle principal : *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*.

Les cinq autres nouvelles (généralement étiquetées « réalistes ») ne se laissent pas aussi aisément englober dans le paradigme de la quête. Ou plutôt : celui-ci paraît plus flou. Plus distendu. Or, ce qui les distingue des précédents récits, c'est que la trame de ces nouvelles se structure autour d'une entreprise dont la légitimité ne va pas de soi. Il s'agit d'une quête dont le but est contestable, ou aléatoire –sinon impossible à atteindre– et dans laquelle le protagoniste semble appelé à se fourvoyer. Bref, une quête –et c'est bien là ce qui la distingue radicalement des précédentes– qui ne peut conduire qu'à la frustration et à l'échec. On trouve ainsi, dans cette catégorie –par ordre d'apparition dans le recueil–, *El licenciado Vidriera*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, et les deux nouvelles imbriquées qui forment le « cadre rétrospectif » de la collection : *El Casamiento engañoso* et *El Coloquio de los perros*¹³. Dès lors, il semble légitime de retenir –ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse de travail– la possibilité d'une différenciation entre les nouvelles du recueil, à partir du type de quête qu'elles mettent en œuvre. On pourrait ainsi distinguer, d'un côté, celles qui sont couronnées de succès, et de l'autre, celles qui sont sanctionnées par un échec. D'un côté, les récits qui relèvent d'une quête que l'on pourrait qualifier d'euphorique, où le manque (préjudice) est réparé, et où le désir est comblé ; de l'autre, ceux qui relèvent d'une quête, que l'on pourrait qualifier de dysphorique, où le manque (préjudice) n'est pas réparé, et où le désir est frustré. Ainsi le concept de quête, à défaut de constituer une « clé herméneutique »

¹³ On comprendra qu'il serait trop long d'analyser ici chacune de ces nouvelles pour montrer en quoi elles relèvent du paradigme de la quête. On trouvera, en annexe, une esquisse de justification de ce classement.

—si tant est qu'il faille en chercher une—, devrait-il permettre, pour le moins, de tirer quelques enseignements. D'autant qu'au-delà de cette double polarisation sommaire, ce concept s'avère, à l'examen, beaucoup plus impliqué qu'il n'y paraît au premier abord, dans l'architecture du recueil cervantin.

LA QUÊTE AU CARRÉ

Il suffit, pour s'en convaincre, de revenir sur la « séquence des quatre grognons », pour trouver une confirmation du caractère prééminent de la problématique de la quête, tant il est vrai que celle-ci acquiert, dans cette séquence, une valeur quasiment emblématique. En effet, ce que les « quatre grognons » se racontent les uns aux autres, n'est autre que le compte rendu succinct de leurs quêtes respectives : quêtes toutes plus loufoques les unes que les autres et qui se soldent, sans surprise, par un échec retentissant, ponctué par un éclat de rire général.

Le poète, premier grognon à intervenir, est en quête de perfection : il cherche la recette du poème parfait et va jusqu'à placer l'objet de sa recherche sous le signe de la quête du Saint Graal —on ne saurait mieux dire ! L'alchimiste, qui parle en second, se plaint de l'insuccès de sa tentative, sans cesse renouvelée et sans cesse déçue, de percer le secret de la transmutation de l'or ! Le mathématicien qui lui fait suite, se pose en Sisyphe de la Science, désespéré de jamais venir à bout de quelques grands problèmes, réputés insolubles : la quadrature du cercle, pour ne citer que le plus célèbre ! Quant au donneur d'avis, qui clôt la série, il s'est mis en tête, pour couronner le tout, de trouver un remède universel qui permettrait de résoudre rien moins que toutes les difficultés de l'État !

En un mot, les quatre recherches des « quatre grognons » se présentent comme un authentique concentré (une sorte de mise au carré) de cette catégorie de quêtes sans fondement, que l'on sait par avance vouées à l'échec et dont le lecteur ne saurait s'étonner de les voir portées au crédit de quatre malades, soignés dans un hôpital pour débilité mentale. Si bien que l'on en vient à s'interroger : étaient-ils fous de se lancer dans une quête impossible ? Ou bien le sont-ils devenus à vouloir la mener à bien, contre toute raison ? Et dans les deux cas, ne représenteraient-ils pas, d'une certaine façon, une sorte de quintessence de la sottise et de la folie humaines dont le

récit de Berganza vient tout juste de nous donner une belle illustration à travers le récit de sa propre quête¹⁴. Le fait que les extravagances de ces spécimens du genre humain nous soient livrées par la médiation d'un animal, et regroupées, de surcroît, en guise de point d'orgue, au terme de la galerie de portraits que nous en brosse Berganza, ne peut qu'inciter à creuser la question. D'autant plus que le texte se fait particulièrement tortueux, en cette fin de parcours, resserrée en plis et replis. Car la fin du récit de Berganza est une fin à rallonges. Ou, si l'on préfère : la séquence des « quatre grognons » n'est qu'une fausse clôture, qui n'en finit pas de distiller ses enseignements. On sait, en effet, que, contre toute attente, à ce moment-clé de son récit, le chien, comme en miroir, vient accoler à son tour deux anecdotes à ce concours d'extravagances, comme s'il ne voulait pas être en reste. Deux anecdotes, à valeur d'épilogue, dont le moins qu'on puisse dire c'est qu'elles ne sont pas peu significatives.

LA MUSELIÈRE DE BERGANZA

Dans la première anecdote que le chien choisit de mettre en exergue, à la fin de son récit, Berganza, en parfaite réplique du donneur d'avis farfelu dont il vient de rapporter les propos, tente vainement de faire connaître au Corregidor de Valladolid la recette d'un remède permettant d'éviter la prolifération des filles publiques, calamité notoire, selon lui, dont les victimes –à commencer par Campuzano lui-même– encombrant les hôpitaux¹⁵. Mais, comme il était à prévoir, il ne sort rien de bon de cette louable intention : le chien, en guise de paroles, ne laisse échapper que des aboiements insupportables. Au point qu'il est chassé par des valets, non sans que l'un d'eux, particulièrement zélé, ne parvienne à lui asséner au passage un bon coup sur le plat des côtes, avec un cruchon de cuivre.

Dans la seconde anecdote, le même Berganza, qui se trouve dans la demeure d'une dame de haut rang, se voit contraint de tolérer l'insolence d'une petite chienne de compagnie qui se rue sur lui, en aboyant furieusement, et va même jusqu'à le mordre, sachant que –protégée par sa maîtresse– elle peut le faire sans risque de représailles. Ce qui n'a d'autre effet que d'inspirer à notre chien –qui

¹⁴ Convenons que dans ce cas, le concept de *desatino*, retenu par Pabst, est particulièrement approprié.

¹⁵ Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 621-622.

ne bronche pas— une réflexion désabusée sur le « courage » de ceux qui se montrent prompts à chercher querelle, en comptant sur l'immunité que leur assurent de puissants protecteurs.

Commentateur attentif et avisé, Cipión, le compagnon de Berganza, ne manque pas, de son côté, de tirer la « morale » de ces deux anecdotes —faussetement adventices, cela va sans dire— comme pour en souligner la portée. Ainsi, le lecteur, discrètement guidé, ne saurait se méprendre sur le sens de ces deux vignettes qui scellent et viennent clore le *Coloquio de los perros* —dans le droit fil de la séquence des « quatre grognons ». Ce qu'elles proposent, en guise de colophon, c'est une seule et même image : celle d'un Berganza muselé, privé de parole, et placé dans l'incapacité même d'aboyer ou de mordre. Image, paradoxalement, on ne peut plus « parlante », dans sa mutité emblématique, par où l'on découvre *in fine* que la quête de Berganza, marquée par son côté prédicateur et son constant souci de dénoncer les méfaits et les injustices, peut s'avérer finalement du même tonneau que celles des « quatre grognons » dont il vient de rappeler les extravagances : tout aussi insensée et irréalisable.

Si bien qu'au bout du compte, les quatre toqués sont au nombre de cinq. Et le cinquième pourrait bien être Cervantès en personne —si souvent identifié à Berganza—, si l'on veut bien admettre que l'écrivain pourrait ici se moquer de lui-même et dénoncer l'inanité de sa propre entreprise, en lançant subrepticement, dans les pages finales de son recueil, une pointe d'autodérision. Du moins est-il permis de se demander jusqu'à quel point l'auteur n'est pas délibérément partie prenante de la folie de ses créatures : en se mêlant d'écrire des nouvelles soi-disant exemplaires, ne se serait-il pas attelé, lui aussi, à une tâche impossible ¹⁶? Et si l'échec de Berganza, dans sa redondance finale, est bien là pour signifier —comme tout porte à le croire— qu'il est vain de s'entêter à réformer le monde, que penser de celui qui s'entiche d'écrire des *nouvelles exemplaires* ?

APOSTILLE : LA MAIN DE CERVANTÈS

Si l'on s'en tient aux indications que Cervantès lui-même nous fournit dans son prologue, il n'entrait pas précisément dans ses inten-

¹⁶ Cf. cette réplique du Misanthrope : « Et c'est folie à nulle autre seconde/De vouloir se mêler de corriger le monde » (Molière, *Le Misanthrope*, *Œuvres complètes*, III, p. 28).

tions de réformer les mœurs de ses contemporains, encore moins de rendre le monde meilleur. Et il n'est pas besoin de rappeler les préventions de Cipión à l'égard des prédicateurs, pour se persuader que Cervantès était bien loin, sur ce point –comme cela a été dit et répété–, de souscrire à la démarche d'un Mateo Alemán. Aurait-il, pour autant, écrit ses *Nouvelles exemplaires* –comme le pensent certains– en s'inspirant du concept théologique de *eutrapelia* ? Pourquoi pas ? Mais rien n'est moins sûr¹⁷. Sans aller jusqu'à prétendre qu'il aurait pu concevoir son recueil comme une forme de *funny book*, on peut convenir que la « morale » qu'il y propose ne passe que rarement des préceptes que dicte le simple bon sens. Son exemplarité, comme celle de certains hédonistes, relève plutôt du « minimalisme ». Du reste, sa malice, témoigne de cette bienveillance, pour peu que l'on accepte de le suivre sur cette pente.

On a beaucoup glosé sur cette fameuse phrase du prologue des *Nouvelles exemplaires*, où l'auteur semble tout à coup prendre un ton solennel :

Una cosa me atreveré a decirte, que si por algún modo alcanzara que la lección destas *Novelas* pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público (*Novelas ejemplares*, pp. 18-19).

J'ignore pour quelle raison, mais en ce qui me concerne, ce passage du prologue m'a toujours paru bizarre et, tout comme Walter Pabst, que je rejoins volontiers sur ce point, il m'a semblé qu'il fallait se garder de lui accorder le moindre crédit¹⁸. Car, enfin : comment prendre au sérieux une telle déclaration ? Sans doute l'idée de se couper la main plutôt que de commettre une vilénie est-elle passée dans le langage courant comme une forme d'emphase, probablement inspirée du précepte biblique¹⁹. Mais ce qui peut être pris comme une banale figure de rhétorique chez tout un chacun, acquiert une tout autre résonance dès lors que la phrase est prononcée par un

¹⁷ Wardropper, 1982. Cf. Blasco, 2001, pp. xxvi-xxvii et Cayuela, 2013, pp. 81-83. Les indices qui vont dans ce sens sont tardifs. Et on peut penser qu'ils ont surtout servi de sauf conduit, dans le paratexte, au moment de la publication du recueil.

¹⁸ Voir Pabst, 1972, pp. 247-248.

¹⁹ « Et si votre main droite vous scandalise, coupez-la et jetez-la loin de vous [...] », *Matthieu*, 5 : 29, 30 ; cf. *Marc*, 9 : 42-48.

manchot. Volonté de choquer ? Humour ? Sarcasme ? Le trait peut déranger, ou pour le moins surprendre. À moins qu'il n'invite à sourire : n'est-il pas évident qu'une personne privée de l'usage d'un bras ou d'une main ne saurait s'amputer elle-même de son autre main, à moins d'être contorsionniste et d'utiliser ses pieds pour réaliser l'opération ? Plaisanterie mise à part, la remarque appelle un commentaire.

Il suffit de revenir au texte pour se rendre compte que ce qui fait passer l'absurdité de l'image d'un manchot sectionnant sa main valide, n'est autre que la phrase qui suit, empreinte, il est vrai, d'une vénérable gravité, et qui semble, elle, ne pas devoir prêter à rire : « *Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años, gano por nueve más y por la mano* » (*Novelas ejemplares*, p. 19). Pourtant, cette phrase comporte, elle aussi, sa part de fantaisie qui contraste avec la solennité du ton et du propos. Tout comme le style alambiqué de l'artificieux jeu de mots (intraduisible en français), autour du vocable *mano*, contraste avec l'habituelle simplicité du style cervantin. Autant le dire tout net, le calembour est beaucoup plus laborieux que réussi. Mais il n'en confère pas moins un ton enjoué à ce passage, comme si l'auteur voulait nous inviter à le lire *cum grano salis*, tout en insistant sur le vocable *mano* —tellement riche de résonances personnelles— qui sert de support au jeu de mots. Hypothèse qui pourrait bien être confirmée, en comparant, tout simplement, ces paroles du prologue, avec celles des chiens parleurs du *Coloquio de los perros*.

On sait que Cipión et Berganza sont préoccupés par le souci constant de ne pas donner dans la médisance, considérée comme la source de la plupart des maux. Ce qui donne lieu à une série d'échanges et de jeux de mots, autour de la *main* et de la *langue*, dont je retiens ici les passages essentiels, sans autre commentaire :

Citation n° 1 :

BERGANZA : Yo lo haré así, si pudiere y si me da lugar la grande tentación que tengo de hablar, aunque me parece que con grandísima dificultad me podré ir a la mano.

CIPIÓN : Vete a la lengua, que en ella consisten los mayores daños de la humana vida (*Novelas ejemplares*, p. 548).

Citation n° 2 :

BERGANZA : Así yo, cada vez que fuere contra el precepto que me has dado de que no murmure y contra la intención que tengo de no murmurar, me morderé el pico de la lengua de modo que me duela y me acuerde de mi culpa para no volver a ella.

CIPIÓN : Tal es ese remedio, que si usas dél espero que te has de morder tantas veces que has de quedar sin lengua, y así, quedarás imposibilitado de murmurar (*Novelas ejemplares*, p. 563).

On sait ce qu'il advient de ces bonnes résolutions :

Citation n° 3 :

CIPIÓN : Ahora sí, Berganza, que te puedes morder la lengua y tarázámela yo, porque todo cuanto decimos es murmurar.

BERGANZA : [...] Lo que yo dije no fue poner ley, sino prometer que me mordería la lengua cuando murmurase. Pero ahora no van las cosas por el tenor y rigor de las antiguas ; hoy se hace una ley, y mañana se rompe, y quizá conviene que así sea [...] Muérdase el diablo, que yo no quiero morderme ni hacer finezas detras de una estera donde de nadie soy visto que pueda alabar mi honrosa determinación.

CIPIÓN : Según eso, Berganza, si tú fueras persona fueras hipócrita, y todas las obras que hicieras fueran aparentes, fingidas y falsas, cubiertas por la capa de la virtud, sólo porque te alabaran, como todos los hipócritas hacen (*Novelas ejemplares*, p. 570).

La leçon ne saurait être plus claire.

Comme on peut en juger, l'image de l'amputation et le jeu de mots autour du vocable *mano*, ont déjà pris place dans le *Coloquio de los perros*, avant d'être exploités dans le prologue –dont il n'est pas besoin de rappeler qu'il a été écrit postérieurement à la nouvelle²⁰. Or que constate-t-on, sinon que les chiens, qui sont les premiers à s'inspirer du verset biblique pour envisager une automutilation, en cas de manquement, s'empressent aussitôt de faire marche arrière, dès lors qu'il est question de passer à l'acte ? Moyennant quoi, Cipión a beau jeu d'épingler son compère dans la catégorie des hypocrites. Cervantès aurait-il oublié ce passage du *Coloquio de los perros* en reprenant la formule à son compte, dans le prologue, lorsqu'il s'adresse à son lecteur ? Difficile à croire, pour ne pas dire hautement impro-

²⁰ On observera que le jeu de mots englobe la main et la langue : l'écriture et la parole.

bable. Mieux vaut convenir qu'il s'agit d'un réminiscence délibérée et qu'il l'a reprise, au contraire, en pleine connaissance de cause, lui conférant, du même coup, une charge autrement plus malicieuse. Car à la lumière du comportement des chiens, on comprend, rétrospectivement, que le manchot du prologue, non seulement *ne pouvait pas* se couper la main, mais encore, bien évidemment, qu'il ne se la serait pas coupée, *même s'il avait été en mesure de le faire* ! Autrement dit, il serait allègrement tombé dans ce travers que Cipión dénonce chez Berganza : il aurait péché par hypocrisie. Mais n'est-ce pas là ce que des maîtres illustres –tels que Ortega y Gasset ou Américo Castro– s'évertuaient à nous dire, il y a de cela bien des années²¹ ?

L'espace me manque ici pour apporter toutes les nuances que mériteraient ces dernières remarques. J'ajouterai simplement que la bienveillance et la compassion me paraissent l'emporter clairement, chez Cervantès, sur toute forme d'hypocrisie²². Et s'il est une *quête*, dans les *Nouvelles exemplaires*, qui vaille d'être entreprise, semble-t-il, aux yeux de l'auteur, au-delà de tous les triomphes et de tous les errements, c'est assurément cette quête du cœur et de la miséricorde que les chiens de Mahudes, munis de leur lanterne, mènent au profit des pauvres de ce monde et des déshérités²³.

ANNEXE. LA QUÊTE SANS ISSUE : FIGURES DE L'ÉCHEC

El licenciado Vidriera

Le protagoniste, initialement « sans nom », est en quête d'une reconnaissance sociale qu'il entend obtenir, en faisant valoir ses mérites, et à laquelle il conditionne la révélation de son identité. Mais il échoue, dans ses différents apprentissages, et notamment dans sa tentative de gagner honorablement sa vie, pour avoir eu l'ingénuité (ou la folie ?) de croire que la société récompense le travail et le talent.

²¹ Voir Ortega y Gasset, 1984, pp. 184-185 ; cf. Pabst, 1972, p. 217.

²² Le concept gagnerait à être revu ; cf. les fines remarques de Nigro sur « l'honnête dissimulation » (Acceto, 1983, pp. 10-15).

²³ Cf. Molho, 1970, p. 56 ; Riley, 1976, p. 196 ; et Zimic, 1996, pp. 384-385.

Rinconete y Cortadillo

C'est probablement la nouvelle la plus éloignée du paradigme de la quête. Pour autant, elle ne lui est pas étrangère. Tant s'en faut. Ne serait-ce que dans la trajectoire symétrique des deux jeunes gens, en rupture de famille et en quête d'aventures et de liberté, qui n'est pas sans rappeler –comme cela a été dit– celle des protagonistes de *La illustre fregona*.

Toutefois, à la différence de ces derniers, qui retournent au bercail et retrouvent leur statut après une parenthèse picaresque, Rincón et Cortado n'ont pas envisagé, au départ, de possibilité de retour : leur but étant d'échapper à la justice et de vivre une vie d'errance, libres de toute entrave. Si bien que lorsqu'ils finissent par se résoudre à faire marche arrière, leur retrait programmé de la vie picaresque, assorti de l'approbation du narrateur, ne laisse guère de doute sur le sens de leur aventure : les jeunes gens se sont manifestement fourvoyés.

On pourrait croire néanmoins que Rincón et Cortado ont réussi, d'une certaine façon, dans leur quête de reconnaissance (cf. le succès de leur intronisation dans la confrérie de Monipodio). Sauf que cette « reconnaissance » s'inscrit en marge de la société. Ou plutôt, dans une société parallèle, où l'impunité est improbable (allusion aux galères) et la liberté illusoire, au regard des inextricables règlements de la « confrérie » : rien qui puisse combler les aspirations des deux jeunes gens.

El celoso extremeño

Carrizales est par excellence, le type de « héros » qui s'attache à faire son propre malheur en demandant l'impossible. Après avoir trébuché dans son premier parcours (sur le modèle du fils prodigue) et réussi à se rétablir, on le voit se fourvoyer dans une quête hasardeuse du bonheur conjugal, moyennant un mariage déraisonnable, construit sur les défenses d'un labyrinthe aussi extravagant qu'inutile. Autant dire que sa quête peut se résumer à la chronique d'un échec annoncé.

El casamiento engañoso

On peut tenir quasiment la trajectoire de Campuzano comme le pendant de celle de Carrizales : le maréchal des logis est en quête

d'un foyer qu'il espère obtenir par un mariage « de raison » (à la différence de Campuzano qui contracte, à l'évidence, un mariage de « déraison »). Mais cette union est construite sur les apparences trompeuses d'une maison fantôme et d'une fausse chaîne en or, qui seront autant d'objets de frustration, pour lui, comme pour sa partenaire.

El coloquio de los perros

Les deux chiens semblent se présenter comme un tandem (cf. Rincón et Cortado), mais c'est finalement l'itinéraire de Berganza qui prend le pas sur celui de Cipión, dans sa quête du maître idéal, dont on devine qu'il sera introuvable (comme celui de Lazare), dans un monde corrompu, marqué par la vilenie. Et comme s'il ne suffisait pas de passer en revue une galerie de figures misérables, voilà que l'exigence de justice qui guide Berganza dans son périple, vient se heurter, à la fin –pour que l'on comprenne bien– à l'incompréhension et aux coups que lui valent ses bonnes intentions et sa volonté réformatrice.

BIBLIOGRAPHIE

- AARNE et THOMPSON, voir THOMPSON.
- ACCETTO, Torquato, *De l'honnête dissimulation* [1641], trad. de l'italien par Mireille Blanc Sanchez, éd. établie, annotée et introduite par Salvatore S. Nigro, Lagrasse, Verdier, 1983.
- BLASCO, Javier, « Estudio preliminar », en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed., prólogo y notas de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, pp. IX-XXXIX.
- CAYUELA, Anne, « Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo xvii », en Valentín Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos xv-xviii)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013 (Studia Aurea Monográfica, 4), pp. 77-98.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed., prólogo y notas de Jorge García López, con un estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed., estudio y notas de Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- DARNIS, Pierre, *Lecture et initiation dans le récit cervantin* (thèse), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2006. En: < www.theses.fr/2006TOU20051 >.

- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, « Prólogo » a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed., prólogo y notas de ..., con un estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001, pp. XLI-CX.
- MOLHO, Maurice, « Remarques sur *Le mariage trompeur et colloque des chiens* », en Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso y coloquio de los perros*, prólogo y traducción de ..., Paris, Aubier-Flammarion, 1970, pp. 11-97.
- MOLIÈRE, *Le Misanthrope* [1666], en *Œuvres complètes*, III, chronologie, introductions et notices par Georges Mongrédien, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- NIGRO, Salvatore S., « Introduction : *Scriptor Necans* », Accetto, Torquato, *De l'honnête dissimulation*, éd. établie, annotée et introduite par ..., La-grasse, Verdier, 1983, pp. 7-17.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del « Quijote »*, ed. de Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1984 [1914].
- PABST, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, versión española de Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, 1972 [1953].
- PELORSON, Jean-Marc, « *Nouvelle du mariage trompeur* suivie de *La nouvelle du colloque des chiens*. Notice », en Cervantès, *Nouvelles exemplaires* suivies de *Persilès*, *Œuvres romanesques complètes*, II (dir. Jean Canavaggio), Paris, Gallimard, 2001, pp. 972-979.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, trad. du russe par Claude Ligny, Paris, Gallimard, 1970 [1928].
- PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, préf. de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, trad. du russe par Lise Gruel-Apert, Paris, Seuil, 1983 [1946].
- RILEY, Edward C., « Cervantes and the Cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*) », *Bulletin of Hispanic Studies*, 53, 1976, pp. 189-199.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, y REY HAZAS, Antonio, « Introducción », en Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, ed., introducción y notas de ..., Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. I-LXX.
- THOMPSON, Stith, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Anttti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen...*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, *Folklore Fellow Communications*, vol. XXV, núm. 74, 1961.
- WARDROPPER, Bruce W., « La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes », en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la AIH*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, pp. 153-169.
- ZIMIC, Stanislav, *Las « Novelas ejemplares » de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996.